

«Y de nuestras cortedades el  
perdón...»

## A propósito del teatro breve en sor Juana Inés de la Cruz

And from our Shortsightedness,  
Forgiveness...» **About the Brief Theatre in  
Sor Juana Inés de la Cruz**

**Leonardo Sancho Dobles**

Universidad de Costa Rica

COSTA RICA

leonardo.sancho.dobles@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 179-190]

Recibido: 11-01-2017 / Aceptado: 31-01-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.13>

«vuestra benignidad supla  
la cortedad del festejo:  
pues su pequeñez disculpa  
la improporción del objeto,  
y en el ser vuestro también  
asegura los aciertos,  
pues nunca podrá ser corto,  
si se mira como vuestro».

Sor Juana Inés de la Cruz  
«Sarao de las Cuatro Naciones»  
vv. 294-301.

**Resumen.** Se ofrece una exploración al teatro breve escrito por sor Juana Inés de la Cruz y se hace un recorrido por el corpus crítico más reciente. En algunas de estas piezas teatrales la escritora utiliza el recurso retórico de la *captatio benevolentiae* en el que expone su concepto de teatro breve. En este trabajo se observa lo que la hermenéutica ha considerado alrededor de estas pequeñas piezas teatrales

y analiza la poética del teatro breve manifiesta en algunas de las denominadas las «otras loas» compuestas por sor Juana Inés de la Cruz.

**Palabras clave.** Teatro breve; crítica; sor Juana Inés de la Cruz; poética.

**Abstract.** It is offered an exploration of the brief theatre written by sor Juana Inés de la Cruz and it makes a tour around the most recent critical corpus. In some of these theatrical plays, the writer uses the rhetoric way of the *captatio benevolentiae*, in which it is exposed her concept of brief theatre. In this work, we can observe what the hermeneutics has considered around these small theatrical plays and analyzes the poetics of the brief theatre expressed in some of the denominated the «other praises» composed by sor Juana Inés de la Cruz.

**Keywords.** Brief theatre; Critical; Sor Juana Inés de la Cruz; Poetics.

#### LAS RESTANTES «LOAS SUELTAS» DE SOR JUANA

El teatro breve, *per se*, tal y como su adjetivo lo califica y define, es síntesis y como abreviación debe hacer acopio de un sinnúmero de elementos, motivos, estrofas, temas, para poder plasmar un universo de pensamiento y una visión de mundo particular en, al menos, 300 versos de tal manera que cada una de las piezas se erija en un microcosmos.

Además de comedias y autos sacramentales sor Juana Inés de la Cruz cultivó el género teatral breve también, ya sea dentro de la temática sacra, o a manera de diversas piezas teatrales breves que complementan a una comedia y conforman un conjunto mayor en un festejo barroco o bien como obras de teatro independientes escritas en ocasiones por encargo para homenajear a alguna personalidad de la época, particularmente de la nobleza; la misma escritora novohispana denominaba a estas escueltas piezas teatrales «pequeño obsequio» y también «cortedad». En las páginas sucesivas se explora el corpus hermenéutico alrededor del teatro breve escrito por sor Juana Inés de la Cruz y se examina la concepción que la monja novohispana deja entrever sobre este género teatral en sus propias composiciones dramáticas.

Las piezas teatrales breves compuestas por la monja jerónima han sido poco abordadas por la crítica especializada en la producción dramática sorjuanina donde es evidente que han llamado más la atención sus comedias y el teatro sacro. A propósito de la crítica alrededor del teatro breve de sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz planteaba que «Menéndez Pelayo lamentó la insignificancia de muchas de estas composiciones. La mayoría de los críticos modernos han repetido esta queja y varios han deplorado el estilo excesivamente familiar de algunas de ellas»<sup>1</sup>.

Además de comedias y autos sacramentales con sus respectivas loas, sor Juana Inés de la Cruz compuso diez y ocho piezas teatrales breves de las cuales cinco forman parte del festejo barroco de la comedia *Los empeños de una casa* y trece son loas autónomas. A partir de la edición de las obras completas de la es-

1. Paz, 2001, p. 233.

critora novohispana elaborada por Alfonso Méndez Plancarte, el tercer tomo de las *Obras Completas* conocido como «Autos y Loas», se les asigna un lugar marginal hacia el final del tomo y se organizan por orden jerárquico desde las de mayor a las de menor importancia según su destinatario, así en primer lugar figuran las de carácter sacro, luego las diversas loas compuestas para celebrar el natalicio del monarca español Carlos II; se consignan a continuación la que dedica a la reina y también a la reina madre, seguidas por las que se dirigen al virrey, a la virreina y al primogénito de ambos y, finalmente, las piezas que dedica a personajes nobles y religiosos como lo son el encomiástico dedicado a la Condesa de Galve y la loa para fray Diego de Velázquez; este ordenamiento no corresponde con el que se consigna en el volumen de *Inundación Castálida* del año 1689 ni en el *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* de 1692, los dos libros en los cuales se dio a conocer en su momento la mayor parte de la producción literaria sorjuanina. En la introducción del tomo tercero el editor de la monja jerónima le atribuye los calificativos de «las otras», «las restantes» o «seltas» manifestando además Méndez Plancarte que «solo nos faltan ya breves comentarios sobre cada una de las otras loas que acoge este mismo tomo: sagrada la primera, tendiendo un puente entre los autos y esta sección, y profanas las otras, aunque siempre nobles y nítidas»<sup>2</sup>, es decir que se trata de piezas teatrales breves de carácter mundano pero dedicadas a personas ilustres y están escritas con cierto ingenio. Llama la atención que en el año 1955, al salir a la luz el tercer tomo de las *Obras Completas* de sor Juana Inés de la Cruz, Alfonso Méndez Plancarte menciona en las páginas introductorias que, en un principio, se había contemplado realizar dos tomos de las obras dramáticas sorjuaninas, un volumen que reuniera el teatro sacro y otro que compilara el teatro profano, así las piezas dramáticas de asunto religioso estarían separadas de las comedias con sus correspondientes loas, saraos y sainetes y además las loas «humanas»<sup>3</sup>, pero cuando se accionó por imprimir a la imprenta en Sevilla que el editor aclara que por razones de «simetría cuantitativa de los volúmenes»<sup>4</sup> se ve en la obligación de agrupar en el tercer tomo «Autos y Loas, también las profanas (solo exceptuando las preliminares de sus Comedias)»<sup>5</sup>. Tal y como se deja entrever en lo que esclarece Méndez Plancarte en las páginas iniciales del volumen la pauta y el programa de agrupación de las piezas teatrales del tomo tercero de las *Obras completas* es eminentemente cuantitativo pues no existe un criterio temático, cronológico ni que se corresponda con los diferentes géneros del teatro breve. Por otra parte, en ese mismo apartado indica que gracias a este volumen «el teatro de Sor Juana, especialmente el sacro, dejará ya de ser esa *terra incognita*, de la que osaba hablarse —si se hablaba— solo a base de conjeturas»<sup>6</sup> con lo cual evidencia su predilección hacia un corpus teatral específico, el de asunto religioso, mientras que el denominado profano queda al margen, precisamente en un nivel residual.

2. Méndez Plancarte, 2001, p. LXXXV.

3. Méndez Plancarte, 2001, p. VII.

4. Méndez Plancarte, 2001, p. VII.

5. Méndez Plancarte, 2001, p. VII.

6. Méndez Plancarte, 2001, p. X.

A partir de la loa denominada «Loa en las huertas a donde fue a divertirse la excelentísima señora Condesa de Paredes», conocida como «Loa en las huertas», el crítico norteamericano Lee Alton Daniel anotaba en el año 1983 que se trata de una obra bien estructurada y que la pieza teatral ha sido considerada de poca importancia y asegura que la escritora «skillfully maintains an equilibrium between the sets of opposing forces, creating a well structured play»<sup>7</sup> y agrega que, por la poca atención de la crítica, no ha sido valorada como escritora en su totalidad «Sor Juana made significant contributions in drama. She, as did Calderón, expanded the simple early form to the loa, elevating it to that of a brief one-play»<sup>8</sup>. Esta observación de Daniel es significativa porque ubica el contexto aurisecular en el que ve la luz la producción dramática de sor Juana Inés de la Cruz y, a la vez, pone su palabra en diálogo con otros escritores que cultivaron el género teatral breve en la época; en este sentido las palabras de Octavio Paz resultan también significativas pues llama la atención sobre la relevancia de este corpus y el sentido que estas piezas podrían llegar a tener si se ponen en diálogo con el contexto en el cual salen a la luz: «El interés de estos textos no es exclusivamente estético, también es histórico. Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que, simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela»<sup>9</sup>.

#### «OTRO SER EN VUESTRAS PLUMAS Y OTRO ALIENTO EN VUESTROS LABIOS»

Resulta significativo que la crítica y la exégesis del corpus teatral sorjuanino se comporte de la misma manera como se ha programado la lectura y organización del tomo tercero de las *Obras Completas* de la monja jerónima y en el ordenamiento y jerarquía con la que se estructura la distribución del volumen, se le ha dado prioridad a las comedias y a los autos sacramentales y, en cierta medida, se han considerado las loas escritas para festejar el natalicio del monarca español y escasamente las loas dedicadas al virrey, la virreina y su primogénito, mientras que las piezas escritas y dedicadas para homenajear a otros personajes de menor jerarquía prácticamente han sido descuidadas por la crítica.

Dentro del corpus crítico reciente el estudioso Octavio Rivera analiza los propósitos y las formas del conjunto de las loas que no pertenecen al ámbito sacro, las clasifica entre palatinas y cortesanas, se refiere en términos generales a los aspectos escénicos y a la espectacularidad ya que observa que «es posible que las loas palatinas de sor Juana, como sus hermanas españolas, se hubieran representado con un deslumbrante aparato escénico»<sup>10</sup>, por otra parte, menciona a los personajes alegóricos y en particular a la Música ya que «Sor Juana, amante de la música concibe el espectáculo de armonía y orden cósmico, insertado en esa forma perfecta de creación: la música»<sup>11</sup> y sugiere que esta «concepción musical de las loas,

7. Daniel, 1983, p. 49.

8. Daniel, 1983, p. 49.

9. Paz, 2001, p. 234.

10. Rivera, 1999, p. 137.

11. Rivera, 1999, p. 139.

las proponen, por lo tanto, en una de las manifestaciones más tempranas del teatro musical novohispano»<sup>12</sup>.

Por su parte, la estudiosa de la obra de sorjuanina Sara Poot Herrera fija su atención en lo que denomina las «piezas menores»<sup>13</sup> de sor Juana y observa la manera en la que la autora maneja los conceptos de «voz», «eco» y «caricia» en el conjunto de las loas y observa la manera en la que estas composiciones «funcionan internamente y se distinguen y relacionan entre sí»<sup>14</sup> y propone que: «“Ecos” y “voces”, como palabras, se armonizan y crean un efecto de oralidad, reforzado por las voces que se pronuncian y los ecos que se desprenden de ellas. Hay ecos dulces, angelicales, sonoros, también los hay alegres, suaves, ecos de pregones, de victorias, ardientes, encendidos, fieles y propios»<sup>15</sup>, en este sentido la estudiosa anota las referencias a la sonoridad y musicalidad de los versos y las rimas y la función que estos elementos cumplen en las loas.

Recientemente, Celsa Carmen García Valdés, quien también ha realizado la edición crítica de las comedias de la escritora novohispana, aborda las cinco loas destinadas al festejo del monarca español y, a partir de este acercamiento, se interesa en los aspectos visuales y musicales del teatro breve sorjuanino y observa las correspondencias con el teatro de Calderón de la Barca:

La tendencia barroca, propia de la época, unida al ambiente de luminosidad y color en que vive la Décima Musa, explican la acentuación del color y el sentido pictórico con que lo maneja, llegando a un verdadero derroche de color y de luz. Faltan los contrastes violentos, tan frecuentes en Calderón, y triunfa la combinación armónica ya sea de contrastes ya sea de tonos análogos<sup>16</sup>.

Con respecto a la utilización de acompañamiento musical en las piezas, la estudiosa anota que «la clave de la teoría musical de sor Juana, como la de Calderón, deriva de la teoría pitagórica de los números, de la creencia de que el alma es armónica. El mundo, sólo en la medida en que es un eco de la armonía divina, puede ser eco de la verdadera música»<sup>17</sup> y agrega «sor Juana mantiene el poder evocador de la palabra y el canto que recrean una escenografía verbal. La voz, el canto y la música sustituyen la escenografía, y el oído se convierte en el rey de los sentidos, pues hasta los elementos visuales entran al espectador por los oídos»<sup>18</sup>; finalmente, concluye García Valdés «las loas cortesanas de sor Juana representan la cúspide de la sincronía de la literatura con las artes plásticas y la música. La potenciación de todos los recursos estilísticos, el desbordamiento ornamental alcanzan en estas obras la pura teatralidad»<sup>19</sup>.

12. Rivera, 1999, p. 139.

13. Poot Herrera, 1995, p. 170.

14. Poot Herrera, 1995, p. 174.

15. Poot Herrera, 1995, p. 179.

16. García Valdés, 2004, p. 114.

17. García Valdés, 2004, p. 115.

18. García Valdés, 2004, p. 121.

19. García Valdés, 2004, p. 125.

En un estudio más reciente, una vez más Poot Herrera fija su atención en las loas sorjuaninas, en especial las que se refieren al conjunto de damas o las «figuras nobles femeninas»<sup>20</sup>. A tomar con punto de partida la «Loa en las huertas» establece un comentario y análisis y propone que «incorpora la realidad a la fantasía»<sup>21</sup> y sugiere que uno de los méritos de esta pequeña pieza teatral es «el espacio de representación ficcionalizado sobre su propio contexto geográfico de flores y plantas»<sup>22</sup>.

En el recorrido por este corpus crítico, Rocío Olivares Zorrilla indica que el teatro de sor Juana ha sido poco explorado por la crítica y quienes escudriñan el corpus sorjuanino y se dedica a observar las loas destinadas y compuestas para la ocasión del festejo en los territorios de ultramar a los cumpleaños del monarca español y a los años de la Reina Madre desde sus aspectos relacionados con el hermetismo y concluye que debe «nacer un deseo de recuperar los sentidos velados por la pátina de los siglos en estas pequeñas piezas teatrales, cuya finalidad decorativa, política y circunstancial queda opacada por el ingenio de su composición filosóficamente calculada»<sup>23</sup>. Es pertinente recalcar que Olivares apunta a los aspectos filosóficos, políticos y estructurales, elementos que se han destacado en la hermenéutica reciente alrededor de la escritora novohispana.

Dentro del corpus hermenéutico alrededor del teatro breve sorjuanino es preciso hacer referencia también al trabajo de la edición crítica posterior a la publicación de Méndez Plancarte. Se trata de dos aportes difundidos en la revista *Taller de Letras*. El primero de ellos es la edición de la «Loa al año que cumplió el señor don José de la Cerda, primogénito del señor Virrey Marqués de la Laguna»<sup>24</sup>, conocida también como «Loa al año del primogénito», la cual es acompañada de un estudio introductorio en el que se examina la historia de la transmisión textual pues se cotejan las publicaciones de esta loa desde 1689. El segundo aporte en ese hilo es la edición crítica de la «Loa a los años del Rey»<sup>25</sup>, conocida como la cuarta loa a los años del Rey; estos dos trabajos ofrecen una fijación textual, anotaciones, estudio crítico y hacen un aporte considerable sobre la bibliografía actualizada. En el trabajo sobre la loa al primogénito de los virreyes Duarte observa que a pesar «de que ha habido críticos que no han valorado bien esta loa, otros creo que le han hecho mucho más justicia. Es cierto que el lector contemporáneo no comparte la adulación que destila la obra, pero también hay que fijarse en su estructura»<sup>26</sup> y argumenta que sor Juana «parece servirse de otros recursos cuando le falta espectacularidad escenográfica: frente a sus propias composiciones sacramentales, las loas cortesanas duplican la utilización de un recurso tan ostentoso como la música»<sup>27</sup> y concluye que «la música es importante y las

20. Poot Herrera, 2007, p. 239.

21. Poot Herrera, 2007, p. 253.

22. Poot Herrera, 2007, p. 239.

23. Olivares Zorrilla, 2008, p. 187.

24. Duarte, 2012, pp. 63-94.

25. Duarte y Oteiza, 2012, pp. 95-137.

26. Duarte, 2012, p. 65.

27. Duarte, 2012, pp. 64-65.

repeticiones, pero creo que es muy interesante también tener en cuenta la estructura simétrica de la autora»<sup>28</sup> aspectos relevantes en estas composiciones en tanto principios formales del plano acústico que están en consonancia con el contenido y el sentido de la pieza.

Finalmente, Robin Ann Rice trabaja las loas de sor Juana en general y analiza en dos publicaciones el conjunto de las cinco loas dedicadas al rey Carlos II. En uno de los trabajos Rice examina estas loas a partir de ciertos esquemas o paradigmas de composición y plantea, tomando como referencia lo que decía Méndez Plancarte a partir de los autos sacramentales, que las loas son «genuinos autos en miniatura». Rice concluye que las loas son «comedias en miniatura»<sup>29</sup>. En otro trabajo la estudiosa escudriña las loas dedicadas también al monarca español y propone que responden a un mismo esquema de bloques narrativos y que, a partir de la estructura «sor Juana forja un mundo subterráneo hermético que abastece al hermenauta múltiples y complejas posibilidades de lecturas»<sup>30</sup> pues «mientras alaba al poder, también hay pequeños reproches que inserta para cuestionar la lógica autoritaria»<sup>31</sup>.

Como se puede observar, la crítica especializada en el teatro breve sorjuanino evidencia que se trata de un material valioso para su estudio, hace énfasis en los aspectos propios de la composición y los elementos teatrales y parateatrales, espectaculares y musicales, de los que echa mano la escritora para ofrecer, mediante estas pequeñas piezas, toda una conceptualización muy particular del propio género teatral breve y que como obras independientes y de breve extensión dan amplio margen para su análisis e interpretación y para continuar con el trabajo de edición crítica que se ha iniciado recientemente.

«SIN TEMER SU PEQUEÑEZ A VUESTRAS PLANTAS LO OFREZCO»

En las diez y ocho loas de sor Juana Inés de la Cruz las acciones dramáticas hacen desfilas a una diversidad de personajes como los planetas, los cuatro elementos, divinidades míticas, ninfas y amazonas, las notas musicales; personajes alegóricos como la lealtad, el entendimiento, la voluntad, la juventud, el tiempo, entre otros muchos otros; esta variedad de personajes se encarga en la mayoría de los casos de desarrollar un conflicto y de resolverlo en la escena. Además el ingenio de la escritora recurre a efectos escénicos como la tramoya y el bofetón, la musicalidad y la estructura rítmica y de hacer gala del dominio de una notable variedad de versos y estrofas, para crear en cada una de las piezas un complejo y, a la vez, sintético universo simbólico visual y, a al mismo tiempo, acústico.

Tal y como se anotó con anterioridad composiciones breves responden al objetivo de rendir homenaje a alguna autoridad monárquica, ya sea celebrar el natalicio

28. Duarte, 2012, p. 66.

29. Rice, 2013a, p. 104.

30. Rice, 2013b, p. 545.

31. Rice, 2013b, p. 545.



del rey Carlos II o de la reina María Luisa de Borbón, el virrey Marqués de la Laguna o su primogénito don José de la Cerda, o bien divertir a la virreina doña María Luisa Manrique cuando visita unos jardines; también hay piezas teatrales breves dedicadas a personajes de la iglesia y de la nobleza, en este sentido responden al canon de la loa dentro del teatro breve aurisecular porque la «alabanza de las personas y lugares pertenece igualmente a las funciones fundamentales de la loa, así como las alusiones a la circunstancia en la que se organizaba la representación, como ocurre en la palaciega que festeja el cumpleaños, la boda, el bautismo de un miembro de la familia real o de un personaje destacado»<sup>32</sup> además, por poseer ese carácter de celebración, las mismas composiciones dramáticas escritas por solicitud se autodenominan «pequeño festejo» o «corto obsequio». A propósito de las características de este modalidad de teatro breve, la loa cortesana también denominada palaciega o fiesta real, se plantea que «de forma abierta las más veces y de modo velado otras, la loa palaciega constituye una apología del rey y de la monarquía. No es raro que se realice creando un fondo mitológico o simbólico que sirve de base para una comparación de la corte con la corte del Olimpo o con la corte celestial y que el rey adquiera rasgos de un dios mitológico»<sup>33</sup>.

En tres de estas las loas independientes, y mediante el recurso retórico de la *captatio benevolentiae*, en el momento de cerrar la representación teatral las voces de algunos personajes hacen referencia a la pieza misma y la denominan «pequeño festejo» o «corto obsequio». En la pieza denominada «Loa a los años del Rey (I)»<sup>34</sup>, versos 366-387, hacia el final de la pieza el personaje del Cielo cierra la pieza y solicita la compasión y disculpas del auditorio y propone:

Y perdonad, gran Señor,  
este pequeño festejo,  
en la ejecución tan corto  
como grande en el deseo,  
pues son a grandeza tanta,  
en vuestro conocimiento,  
sacrificios aceptados  
solamente los afectos,  
porque, de vuestra deidad  
en el religioso templo,  
donde se desprecia el oro,  
tal vez se admite el incienso.  
Y del Universo junto,  
perdonad el corto obsequio  
(pues para vos aun son cortos  
festejos del Universo),  
porque os arguye propicio  
con sus influjos el Cielo,  
con sus halagos el Aire,  
con sus ardores el Fuego,

32. Spang, 1994, p. 15.

33. Spang, 1994, p. 21.

34. *Inundación Castálida*, «Loa en celebración de los años del Rey Nuestro Señor», fols. 86-93.



con sus cristales el Agua,  
con sus riquezas el centro.

Al tomar como referencia el fragmento anterior, se puede observar que mediante la disculpa pública, la súplica por el perdón, la voz de la dramaturga por medio de uno de sus personajes se excusa por ofrecer un festejo breve ante la celebración del natalicio del monarca y, de paso, a partir de las diferencias entre lo limitado y escaso del obsequio ante la grandeza del destinatario, establece una clara diferencia de jerarquías entre la autoridad y sus súbditos, aspecto que se refuerza con la metáfora de la universalidad atribuida al rey quien cuenta con los influjos celestiales y con los atributos que le regalan los elementos. Merced a este artificio simbólico y retórico la figura del monarca es ubicada en una esfera celestial, eterna e infinita, mientras que el personaje se sitúa en el espacio terrenal, efímero, transitorio y también breve, se plantea una notable diferencia entre lo ínfimo, en este caso la pieza teatral, frente a la magnificencia del monarca, aspecto que se refuerza con el juego verbal en el que la voz del personaje se ubica en el lugar del vasallaje. En este sentido el Cielo argumenta que la pieza teatral resulta de poco valor por su brevedad y por esa razón es necesario suplicar por una disculpa ante la majestad.

En otra de las piezas denominada «Loa a los años de la Reyna»<sup>35</sup> la alegoría de la Voluntad se dirige a la majestad implorando disculpas por un obsequio que resulta insuficiente ante sus cualidades y atributos:

Y vos, Señora, en quien forman  
belleza y entendimiento  
portentos de la hermosura  
(perdonad la cortedad:  
que en este de lo van al Cielo  
cuanto quiero hallar las voces,  
encuentro con los afectos) (vv. 424-432).

Como se puede observar, al autodenominar la composición «cortedad» hace referencia a la breve extensión de la pieza, aunque también se puede conjeturar un juego de falsa modestia en el que la escritora da a entender que se trata de una cortedad también pero en otra de las acepciones del concepto, entendido como falta o carencia de talento, el valor semántico se duplica entre la brevedad y lo exiguo del entendimiento.

Inmerso en este juego semántico sale a la luz una concepción del teatro breve, en los dos ejemplos es evidente que se trata de algunas festividades palaciegas en las que se ha puesto en escena una pieza teatral breve y, en el juego retórico de la *captatio benevolentiae*, la escritora novohispana establece una jerarquía entre los monarcas y sus súbditos, colectivo dentro del cual se ubica, y plantea diferencias entre la grandeza e insignificancia, eleva a la realeza a la esfera celestial mientras que se ubica en el plano terrenal, con lo cual deja claro que el obsequio del festejo teatral es pequeño e indigno ante tal grandeza pues se trata de una ofrenda escasa

35. *Inundación Castálida*, «Loa a los años de la Reyna N. Señora Doña Maria Luisa de Borbon», fols. 65-73.

que ha elaborado una persona mortal que debe ser sumisa ante la autoridad que no posee límites por su inmortalidad.

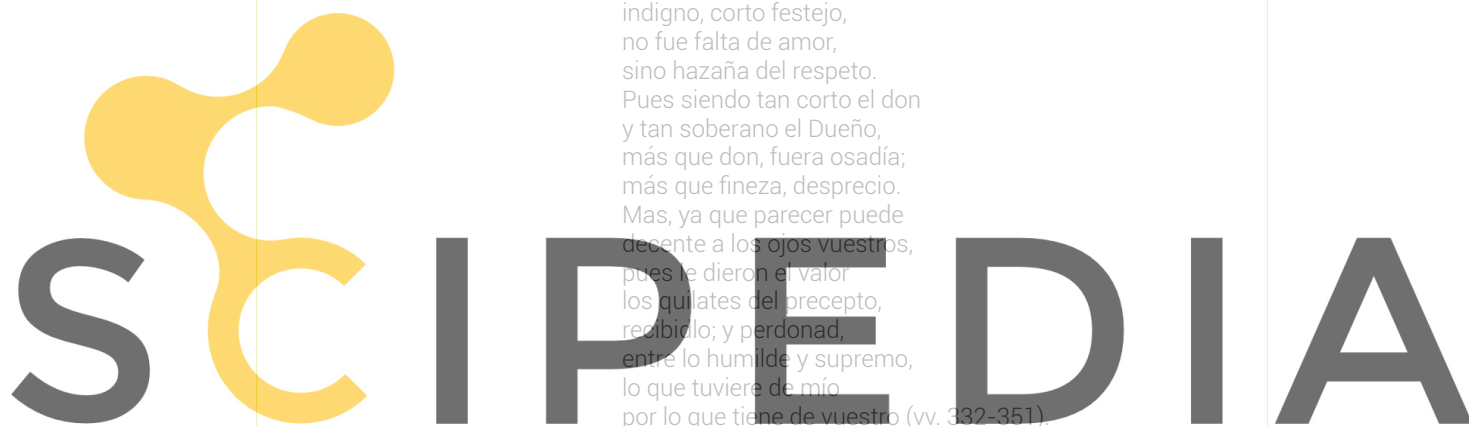
En otra de las piezas, la «Loa en las huertas a donde se fue a divertir la Señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna»<sup>36</sup>, el personaje de una Ninfa utiliza también ese recurso retórico para dirigirse al virrey y plantea:

Y de nuestras cortedades  
el perdón (que suponemos  
de su grandeza) pedimos  
a sus plantas, advirtiéndole  
que el no ofrecer antes este  
indigno, corto festejo,  
no fue falta de amor,  
sino hazaña del respeto.  
Pues siendo tan corto el don  
y tan soberano el Dueño,  
más que don, fuera osadía;  
más que fineza, desprecio.  
Mas, ya que parecer puede  
decente a los ojos vuestros,  
pues le dieron el valor  
los quilates del precepto,  
recibidlo; y perdonad,  
entre lo humilde y supremo,  
lo que tuviere de mío  
por lo que tiene de vuestro (vv. 332-351)

El juego retórico de la *cantatio benevolentiae* que se deja traslucir en este parlamento pone de manifiesto una serie de elementos que tienen que ver con una situación de obediencia y humildad hacia el poder monárquico ante quien se doblega la voz del personaje y solicita el perdón, rendida ante sus plantas<sup>37</sup> y, además, deja traslucir una concepción del teatro breve. Como en el otro de los casos, este artificio retórico también echa mano del doble sentido de la palabra «cortedad» que se le obsequia a la «grandeza» del monarca, donde se hace referencia por una parte al «corto festejo» pero también deja entrever la falsa modestia, al hacer alusión a la carencia de intelecto, se trata de un entendimiento corto que se doblega ante la grandeza de su destinatario. La conceptualización autorreferencial de la loa como pieza de teatro breve en esta oportunidad se clasifica como «corto festejo» o «corto don» que es indigno de los destinatarios quienes son los dueños soberanos y supremos a quienes en lugar de una dádiva de afecto, una fineza, se les ha entregado una osadía despreciable y, por respeto y humildad, pide disculpas.

36. *Inundación Castálida*, «Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentissima Señora Condesa de Paredes», fols. 25-31.

37. El tema de las plantas es bastante recurrente en esta pieza como tema de sumisión «¡Salid apriesa, apriesa / flores, y besaréis sus plantas bellas», vv. 8-9.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Encubierto detrás de la *captatio benevolentiae* y la falsa modestia estas cortedades, poco abordadas por la crítica especializada y, en cierta medida también marginadas como «las otras», se evidencia una compleja poética del teatro breve del Siglo de Oro y un completo universo de pensamiento. En su concepción del teatro breve sor Juana Inés de la Cruz juega con el doble sentido y la confusión que se puede provocar con el término «cortedad» ya que, por una parte, se puede referir a la exigua extensión de la pieza teatral y, por otra, a la carencia de intelecto o a la escasez de talento. Detrás de los términos «festejo breve», «pequeño obsequio» y «cortedad» se oculta una delicada estructura retórica en la que las voces de los personajes juegan a solicitar disculpas ante sus interlocutores y destinatarios por lo breve y escaso del festejo, pero también por lo limitado del entendimiento ante la magnificencia de una figura monárquica. Sin embargo, lo que estas piezas de teatro breve dejan al descubierto es absolutamente todo lo contrario, una sutil construcción dramática en la que se muestra claramente un dominio de los aspectos escénicos y la espectacularidad visual y acústica, además de las acciones y los personajes variados y de las distintas construcciones estróficas del teatro en verso aurisecular, en cada una de ellas se teje un microcosmos. Como se ha planteado recientemente<sup>38</sup>, se trata de comedias en miniatura, en las que lo que queda latente son las destrezas políticas, un universo de pensamiento y la habilidad para construir un delicado andamiaje retórico en el que también sale a relucir una concepción muy particular del teatro breve.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Daniel, Lee Alton, «The loa: One Aspect of the Sor Juanian Mask», *Latin American Theatre Review*, 3.2, 1983, pp. 43-49.
- Duarte, J. Enrique, «Loa Si la tórrida de Sor Juana Inés de la Cruz: Edición crítica», *Taller de Letras*, NE 1, 2012, pp. 63-94.
- Duarte, J. Enrique y Oteiza, Blanca, «Loa Al luminoso natal de Sor Juana Inés de la Cruz: Edición crítica», *Taller de Letras*, NE 1, 2012, pp. 95-137.
- García Valdés, Celsa, «Una síntesis de las artes en el Barroco hispánico: Las loas cortesanas de sor Juana», *Temas del Barroco Hispánico*, ed. Arellano Ignacio y Eduardo Godoy, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 107-127.
- Méndez Plancarte, Alfonso, «Estudio liminar», *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo III, Autos y Loas. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. VII-XCVIII.
- Poot Herrera, Sara, «Voces, ecos y caricias en las loas de sor Juana», en *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sergio Fernández, México, UNAM, 1995, pp. 167-182.

38. Rice, 2013a, p. 104.

- Poot Herrera, Sara, «La virreina se divierte "Loa en las huertas" de Sor Juana a la Condesa de Paredes», en *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 237-255.
- Olivares Zorrilla, Rocío, «Las loas herméticas de sor Juana», *Etiópicas*, 4, 2008, pp. 166-187.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Rice, Robin Ann, «"Estando ausente Carlos, / ¿qué importa que las festivas voces le aplauden, si nada escucha?": las loas a los años del Rey Carlos II de Sor Juana Inés de la Cruz», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.1, 2013a, pp. 57-86.
- Rice, Robin Ann, «Filosofía, adulación y didáctica: las loas de Sor Juana dedicadas a los años de Carlos II», en *Virreinos II*, ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso, México, Grupo Destiempos, 2013b, pp. 532-547.
- Rivera, Octavio, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: Las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz», *Anales del literatura española*, 13, 1999, pp. 127-140.
- Spang, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ed. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 7-24.